

Luto, identidade e reparação: videobiografias de desaparecidos na ditadura militar brasileira e o testemunho no tempo presente

Sônia Meneses*

Eles são o núcleo de um conhecimento sobre a repressão, além disso, eles têm a textura do vivido em condições extremas, excepcionais. Por isso são insubstituíveis na reconstituição desses anos. Mas o atentado das ditaduras contra o caráter sagrado da vida não transfere esse caráter ao discurso testemunhal sobre aqueles fatos. Qualquer relato da experiência é interpretável.

(Sarlo, 2007, p. 61).

Numa sala de estar sóbria, cuja decoração remete aos anos 80, sentada em um confortável sofá de couro, a testemunha, homem branco, aparentando entre 70 e 80 anos de idade, narra com voz titubeante e cansada uma história que o deixa visivelmente desconfortável e emocionalmente abalado. Segundo seu relato, ele foi pessoalmente procurar o comandante do DOI-CODI de Brasília em busca da “verdade dos fatos” relacionados à morte de sua sobrinha-neta. Por meio de seu depoimento, tomamos conhecimento de

* Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), docente da Universidade Regional do Cariri (URCA). Estuda as relações entre história e mídia, teoria da história e tempo presente, memória, política e Brasil contemporâneo.

que a jovem foi “torturada de maneira brutal” durante 48 horas, “culminando a vil tortura com a introdução de um objeto contundente, cassetete da PM, nos órgãos genitais até causar-lhe hemorragia interna” e que recebeu posteriormente um tiro de misericórdia na cabeça. O depoimento é curto, narrado em um tom pausado, entrecortado por pequenas paradas, sobretudo em seus trechos mais dramáticos, quando a testemunha tem que descrever em detalhes a morte do seu ente querido.

Tomado em 1985, o relato faz parte da videobiografia¹ de Sônia Maria Lopes de Moraes Angel Jones,² realizada por iniciativa de seu pai, João Luiz de Moraes, na época tenente-coronel da reserva. O tio-avô de Sônia, Paulo César Lopes da Costa, que também tem ligações como os militares, é o último a falar de uma sequência de 18 testemunhas que ajudam a compor a biografia da combatente morta durante o regime militar. Em 50 minutos, o vídeo tenta reconstruir a vida de Sônia Maria – como nos é apresentada –, desde seu nascimento até sua morte trágica contada em tom de denúncia por seu tio. Na verdade, a produção do documentário tem o objetivo de desvelar as circunstâncias da morte da jovem que, em versão oficial, teria sido morta em combate com a polícia. Todavia, o vídeo³ apresenta muito mais do que a biografia de Sônia Moraes Angel: serve para pensarmos as dimensões da memória e do esquecimento em torno desse período e, conseqüentemente, as estratégias narrativas utilizadas pelas testemunhas, parentes e presos políticos para construir a lembrança daqueles que morreram nos anos da ditadura militar.

Por outro lado, essas narrativas nos fazem pensar a problemática das inscrições do passado na cena contemporânea, principalmente quando colocam em evidência intensas disputas pela memória e quando apresentam as vítimas

1 O que denomino de “videobiografias” são narrativas – permeadas de jogos de memória e esquecimento – produzidas com fins de tornar visível, por meio de imagens e testemunhos, a história de personagens cujas trajetórias estão ligadas a eventos importantes para grupos ou gerações. Podem ter formatos variados, desde documentários, curtas, até vídeos para televisão. Têm como característica o testemunho e a evocação de memórias traumáticas sobre acontecimentos ou fenômenos sociais.

2 Sônia Angel foi esposa de Stuart Angel, também morto durante o regime militar.

3 O estudo das videobiografias deste artigo é parte de um projeto financiado pelo CNPq intitulado *Memória e reparação: os usos do passado em filmes biográficos e narrativas de desaparecidos políticos no Brasil*, que conta com a participação da licencianda Ana Cristina Rodrigues Furtado no trabalho de descrição e de reflexão sobre os filmes. Os vídeos analisados aqui foram acessados e coletados na videoteca virtual do projeto Brasil Nunca Mais, ligado ao site Armazém Memória: um resgate coletivo da história, disponível em: <<http://www.videotecas.armazemmemoria.com.br>>.

da repressão como proponentes de uma verdade difícil de ser questionada. Por conseguinte, não está em jogo apenas a análise de artefatos como as videobiografias, mas as apropriações da memória e, conseqüentemente, as zonas de esquecimento relacionadas a mortes, torturas e perseguições políticas.

Tal aspecto remete a outra dimensão do processo: a problemática da produção da história hoje e os desafios para nosso próprio campo do conhecimento, especialmente quando elegemos como foco estudos sobre o tempo presente, momento que se caracteriza por uma urgência de reflexão sobre o passado. Ao lidar com documentários de caráter biográfico, pretendo investigar algumas apropriações e, ao mesmo tempo, refletir sobre as construções do passado realizadas por parentes e amigos de presos políticos torturados e/ou mortos durante o regime militar brasileiro, tendo como base seus relatos testemunhais presentes nos filmes. Assim, mais do que empreender uma análise estético-teórica dessas produções, buscarei compreender as inscrições da memória, as zonas de esquecimento, bem como os arranjos de sentido presentes nessas narrativas, a partir de três dimensões: o lugar do luto, a memória racionalizada e, por fim, o dever de memória e a busca por justiça.

A memória impedida: a videobiografia como o lugar do luto

Várias produções de características semelhantes à videobiografia de Sônia Moraes Angel⁴ começaram a surgir logo após o fim do regime militar, ou mesmo antes, a exemplo de *Eunice, Clarice e Thereza*⁵ (Joatan Vilela Verbel, 1978) e *Frei Tito* (Andrea Ippolito, 1983). Não há um levantamento extensivo⁶ desses relatos, muitos vídeos têm um caráter amador, misturam estéticas e formatos diferentes, alguns foram produzidos para televisão ou circularam em espaços restritos de informação. Em sua maioria, foram enco-

4 Neste artigo opto por referir apenas o nome Sônia Moraes Angel (para marcar seus laços familiares) ou Sônia, em lugar do nome completo Sônia Maria Lopes de Moraes Angel Jones.

5 Documentário com Eunice Paiva, viúva do deputado Rubens Paiva; Clarice Herzog, viúva do jornalista Vladimir Herzog; e Thereza Fiel, viúva do operário Manuel Fiel Filho.

6 Um levantamento desse tipo está entre os objetivos do projeto *Memória e reparação*, que, tendo como ponto de partida o acervo disponibilizado no site Brasil Nunca Mais, tem se ampliado para outras plataformas e sites.

mendados por familiares e amigos de presos políticos e de desaparecidos, ou por grupos que investigavam os crimes durante a ditadura militar com objetivo de denunciar perseguições ou mortes no período.

Em termos gerais, podemos dizer que esses filmes servem também como uma espécie de catarse, como suporte de reflexão e apropriação desse passado recente no qual se evidencia uma luta contra o esquecimento, bem como os problemas coletivos acerca das interpretações de traumas, silêncios e conflitos em torno da memória do regime militar.

A partir da década de 80, narrativas que trouxeram à cena pública denúncias e informações de acontecimentos ocorridos em regimes autoritários não foram uma exclusividade do Brasil. Com o amplo debate desencadeado pelo Holocausto – retratado em diversos documentários, programas de TV, biografias, exposições, entre outros –, a memória adquire uma nova configuração, principalmente ao colocar em primeiro plano as testemunhas e vítimas desses eventos como porta-vozes do passado. Falar, denunciar, lembrar – um processo que misturou necessidades individuais e coletivas de compreensão e explicação – foi fundamental para desencadear aquilo que Huyssen (2000) denominou de uma “cultura da memória” ou, como Rousso (1998) prefere sugerir, um “tempo da memória”.

Rousso ressalta ser provável que o processo de supervalorização tenha ocorrido em razão da sensível dificuldade de se assumirem as tragédias do século XX, que ocasionou um atraso no enfrentamento das memórias traumáticas dos conflitos pós-guerra; é também o caso do Brasil, que apenas no começo do século XXI começou a realizar discussões mais profícuas sobre os efeitos do período militar, sobretudo aqueles ligados às prisões e torturas. Em termos de reflexão acadêmica, os debates sobre o passado trouxeram grandes desafios aos historiadores dedicados a pensar sobre o tempo presente, como nos alerta Paul Ricoeur:

A história do tempo presente [...] está numa outra fronteira, aquela onde esbarram uma na outra a palavra das testemunhas ainda vivas e a escrita em que já se recolhem os rastros documentários dos acontecimentos considerados. (Ricoeur, 2007, p. 456).

O século XXI apresentou um fenômeno muito significativo: o ressurgimento da testemunha como protagonista de narrativas cujo valor de verdade e apelo a um dever de memória colocaram em primeiro plano as lutas por

reparação de direitos, bem como uma crescente influência sobre os processos de governabilidade contemporâneos. Não se pode negar que com as rupturas desencadeadas pelas ditaduras militares, “os discursos [dessas testemunhas] começaram a circular e se mostraram indispensáveis para a restauração de uma esfera pública de direitos” (Sarlo, 2007, p. 47). Nesse caso, a memória aparece como um bem coletivo, um dever “e uma necessidade jurídica, política e moral” (Sarlo, 2007, p. 47). Esses fatores tornaram as narrativas sobre as ditaduras militares objetos de intensas disputas, sobretudo nos debates sobre identidades, reparações sociais e memórias feridas que muitas vezes insurgem sem uma reflexão ou crítica sobre rotinas, ideologias e subjetividades.

Desde o fim de regime militar, a cinematografia brasileira apresenta obras que abordam o período com o desejo de reflexão sobre esse passado recente, a exemplo de *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982), *Jango* (Sílvio Tendler, 1984), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), *Lamarca* (Sergio Rezende, 1994), *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), entre outros. Porém, foi na década de 90 e início dos anos 2000 que se intensificou a produção de filmes que tratam da temática da ditadura militar marcados por um forte cunho testemunhal: aqueles que, segundo Gutfreind e Rech (2011, p. 136), “por sua natureza documental e realista, [são] a via preferida para um cinema que presta um serviço sócio-histórico”, ou seja, que tomam a memória como eixo de sua narrativa.

Ainda segundo Gutfreind e Rech, foram um total de “21 filmes feitos na pós-retomada [ano de 2002 com *Cidade de Deus*] até 2009 e apenas três realizados na década de 1980”. No caso das videobiografias, em especial de sujeitos que não tiveram tanta exposição na mídia, o levantamento se torna difícil; além das já citadas, podem-se mencionar algumas como: *PSW – Uma crônica subversiva* (Paulo Halm, 1987), *Emmanuel vive* (Tv Memória Popular, 1992), *Iara, lembrança de uma mulher* (Renato Sacerdote e Alberto Baumstein, 1994), *15 filhos* (Maria de Oliveira e Marta Nehring, 1996), *O velho* (Toni Venturi, 1997), *25 anos sem Fernando* (DCE/UFF, 1999), *Paulo, companheiro João* (Lur Gomes, 2005), *Um companheiro* (Clarisse Mantuano, 2005), *Caio, pode falar* (Mário Pertile).

Um ponto em comum entre esses filmes é que num primeiro plano há a formulação de um discurso de memória que denuncia o esquecimento imposto àqueles de quem falam. As vidas dos protagonistas quase sempre são narradas em tom heroico, seu sacrifício é tido como fundamental para a institucionalização do processo democrático do país. Inverte-se, dessa maneira,

o discurso de criminalização aos quais foram submetidos durante a ditadura para que lhes seja atribuído o lugar de vítimas daquele regime e de protagonistas na luta pela democracia.

A biografia de Sônia Moraes Angel, morta em 1973, sem dúvida é um dos melhores exemplos para pensarmos as articulações entre testemunho, ideologia e usos políticos da memória na construção de um relato. Demonstra, também, o lugar do luto que o filme pode exercer numa narrativa sobre o passado; ao assistir ao documentário, o espectador se depara com vários fluxos narrativos que se cruzam e se completam a fim de conceder sentido e densidade à vida daquela personagem.

O documentário a respeito de Sônia foi produzido em 1985 por solicitação do pai, o tenente-coronel João Luiz de Moraes, que anos depois escreveria uma biografia, publicada em 1994 com o título *O calvário de Sônia Angel: uma história de terror nos porões da ditadura*. Na época de seu lançamento, a videobiografia teve grande repercussão na mídia e impulsionou vários debates sobre o assunto.⁷ Após o desaparecimento da filha, seus pais Cléa e João de Moraes deflagraram uma busca dolorosa pela recuperação dos restos mortais somente identificados em 1991, quando foram encontrados no cemitério Dom Bosco em Perus, junto aos de Antônio Carlos Bicalho Lana, companheiro de Sônia, também morto em 1973. A localização do corpo e a busca pela verdade sobre as condições da morte de Sônia levaram seus pais a se engajarem na luta pela memória e reconhecimento de mortos e desaparecidos no país – João de Moraes foi o primeiro presidente do grupo Tortura Nunca Mais do Rio de Janeiro.

Já no momento do seu lançamento, em matéria da revista *Veja* de 23 de outubro de 1985, a biografia é apresentada como sendo “a dor resgatada” de uma memória ferida. Mesmo sendo veículo conservador e alinhado aos militares (na matéria, Sônia é apresentada como terrorista), a revista anunciava o filme como uma “verdade que surge por inteiro” a partir dos depoimentos coletados.

A primeira dimensão narrativa da videobiografia de Sônia é o intrincado conjunto de histórias – os relatos de sua morte, as versões dos militares,

7 Na biografia há um depoimento Alex Polari de Alvarenga, ex-combatente do VPR e companheiro de luta de Stuart Angel, que narra as condições dramáticas da morte do amigo nas dependências do Cisa (Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica), localizado na base aérea do Galeão (Rio de Janeiro).

os depoimentos de amigos e de membros de grupos guerrilheiros – que a informam e que dão a ela uma densa configuração. Sônia Moraes Angel vinha de uma família tradicional de militares; seu pai, João Luiz de Moraes, tinha inclusive relações próximas com Castello Branco, primeiro presidente militar. Sônia de Moraes adotou os sobrenomes Angel Jones em 1968, ao casar-se com Stuart Edgar Angel Jones – cuja morte se tornaria um dos casos mais emblemáticos de assassinato e tortura de presos políticos pelo regime militar.⁸

A partir dessa complexa identidade familiar, o documentário opta por apresentá-la simplesmente por Sônia Maria, mas é como Esmeralda Siqueira de Aguiar, nome que usava na clandestinidade, que nos é dada a conhecer a primeira versão sobre a circunstância de sua morte, quando o ator Carlos Vereza, em *voz-off*, lê o atestado de óbito⁹ que aponta como “causa de morte e doença, hemorragia interna por ferimento de projétil de arma de fogo”, ocorrido em suposto tiroteio com a polícia. Enquanto escutamos a leitura, vemos uma lista de nomes de mortos e desaparecidos políticos, entre os quais está o de Sônia. Essa imagem liga a sua vida às de outros sujeitos. Completando a cena, uma trilha sonora lúgubre confere um tom emocional ao relato.

O documentário começa e termina com a narrativa de sua morte, em duas diferentes versões. A primeira, morte em combate com a polícia, desde fins dos anos 70 já havia se comprovado falsa; a segunda, apresentada por seu tio-avô, denunciava sua tortura e posterior assassinato. Propositadamente, a apresentação de ambas as versões evidencia o conflito posto naquela conjuntura, em que não apenas Sônia teve sua *causa mortis* oficial contestada, mas vários outros combatentes e militantes cujos paradeiros até então não haviam sido elucidados. Talvez se possa acrescentar ao relato uma terceira luta, além daquela vivida por Sônia e da que seus pais empreenderam em busca de seu corpo: a luta travada contra o esquecimento e em favor do reconhecimento da legitimidade de suas ações.

Sob essa perspectiva, a primeira dimensão do esquecimento enfrentada no relato diz respeito a uma memória impedida, e como tal, abuso de esquecimento efetivado pela repressão, negação e omissão (Ricoeur, 2007). Para

8 A morte de Stuart Angel gerou uma grande mobilização, principalmente pela campanha realizada por sua mãe, Zuzu Angel, em busca de respostas sobre a morte do filho.

9 Sônia só foi oficialmente considerada morta em 1980, quando os pais tiveram acesso ao seu atestado de óbito. Em 1981, conseguiram permissão para transportar os restos mortais pra o Rio de Janeiro; o corpo recebido, todavia, não tinha ferimentos à bala e era do sexo masculino. A busca da família só se encerrou em 1991 com a localização de seus restos mortais no cemitério de Perus, em São Paulo.

os familiares, reverter o discurso da criminalização era também reconstruir as lembranças de Sônia numa chave positiva; nesses termos, a preparação do documentário é um trabalho duplo de memória, uma vez que coloca em evidência tanto anseios individuais – como a busca pelo corpo, a elucidação da morte, a superação das dores – quanto o trabalho por uma política de memória que visa uma abrangência maior que o círculo familiar.

Dessa maneira, a construção pública da imagem de Sônia oscila entre a da filha de João e Cléa, especialmente em sua infância e primeiros anos da juventude, e a da guerrilheira que se pôs em sacrifício pelo país e cuja vida se articula com os principais acontecimentos da própria história da nação.

Os depoimentos são intercalados por imagens de jornais e filmes históricos segundo um modelo jornalístico de apresentação. Na tessitura da intriga, o destino de Sônia parecia traçado desde seu nascimento, em uma imbricada conexão com a história do país. Por trás dessa intenção totalizante de explicação histórica ensejada pela biografia, o passado seria finalmente capturado através do documentário. As formas sob as quais o filme evoca o passado estão associadas tanto a um ordenamento técnico-ideológico da produção, dimensão diretamente ligada ao campo profissional – montagem de roteiro, arranjo de imagens, coleta de depoimentos –, como também às constituições mentais sob as quais o passado é refletido na sociedade, especialmente pelas testemunhas que contam suas histórias.

O filme oferece ferramentas essenciais para estimular, no presente, marcos de memória e esquecimento e, além disso, realizar distinções sociais, construção de identidades e reivindicações de direitos. Vejamos um trecho da *voz-off* apresentado em um momento no qual se apresentam imagens de acontecimentos da história do Brasil e da vida de Sônia:

Mudanças profundas tinham acontecido na América Latina. Em Cuba, um grupo armado [...] tinha derrubado o governo e iniciado uma revolução. Em 1961, Ernesto Che Guevara, um dos símbolos da revolução cubana, esteve no Brasil. [...] Jânio apanhou o país de surpresa, renunciou em agosto de 61. *Sônia tinha apenas 15 anos.* É provável que naquele tempo a renúncia de Jânio tenha sido para ela apenas um feriado esperado na escola [...]. Jango simbolizou uma série de desejos e de mudanças, enfrentou também as pressões de importantes setores da sociedade brasileira. [...] O país viveu tempos de grande impulso com os projetos ousados de Miguel Arraes e Leonel Brizola no Sul; lá em Pernambuco um homem chamado Francisco

Julião incendiava com sonhos da reforma agrária. [...] Por ironia do destino e por dever de classe, *Sônia participou da Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, e ao fim da manifestação acompanhou seus pais até à casa do General Humberto de Alencar Castello Branco, o principal chefe do golpe militar. Outra coincidência: *Sônia completa a maioria em 1964*. (Sônia morta viva, 1985; grifos meus).

Ao longo do texto narrado por Carlos Vereza, intercalam-se imagens históricas – de Che Guevara, Brizola, Jânio Quadros e João Goulart, bem como da Marcha da Família com Deus pela Liberdade – com imagens da vida de Sônia. O passado torna-se então “como uma floresta para dentro da qual os homens, pela narrativa histórica, lançam o seu clamor, a fim de compreenderem, mediante o que dela ecoa, o que lhes é presente” (Rüsen, 2001, p. 62). O texto, aliado às imagens, organiza um sentido para a narrativa (Napolitano; Morettin; Kornis, 2012, p. 167) e estrutura um todo coeso sem lacunas ou ambiguidades. A fala do narrador mistura elementos históricos e estéticos aos depoimentos dos entrevistados de tal forma que construímos uma imagem nítida a respeito do que teria sido a vida de Sônia.

Após o trecho mencionado acima, o filme fecha o primeiro ciclo da vida da guerrilheira, e a partir daí começamos a adentrar os caminhos que a levaram para a resistência. Sônia ingressa na luta armada e posteriormente vai para o exílio, passando por vários países – como Chile, França e Uruguai. Nessa etapa do documentário, que trata do início dos anos 1970, tanto os depoimentos como o texto assumem um tom melancólico marcado não apenas pelas referências de uma história oficial, mas pelas informações sobre a situação dos militantes presos e torturados. Assim, a história é apresentada não mais como um emaranhado no qual se cruzam sujeitos, passado e presente, mas como alegoria de um mundo dicotômico, repartida entre a história que é encenada na superfície e a que é vivida nos subsolos do país. Vejamos:

Na superfície, o Brasil comemorava a sucessão de vitórias com a Copa de 70. Mas havia um outro Brasil subterrâneo, confinado ao silêncio pela censura à imprensa, onde alguns grupos desarticulados de militantes enfrentavam especialistas na arte de matar, torturar e extrair informações. [...] 1970 foi um ano amargo, Jimmy Hendrix morreu de overdose e Lennon alertou que o sonho tinha acabado. (Sônia morta viva, 1985).

Sob esse aspecto, a videobiografia assume uma qualidade *realista-romântica* – para me valer de um conceito utilizado por Beatriz Sarlo –, na medida em que ressalta uma verdade íntima dos depoimentos, construída na apresentação de detalhes e informações sobre os acontecimentos narrados: “o narrador que lembra de modo exaustivo seria incapaz de passar por alto o importante, nem forçá-lo, pois o que narra formou um desvão pessoal da sua vida, e são fatos que ele viu *com os próprio olhos*” (Sarlo, 2007, p. 52; grifo no original).

O exemplo forte nesse aspecto é o depoimento mais longo do filme, dado por Alex Polari, ex-combatente da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), sobre as circunstâncias da morte de Stuart Angel, marido de Sônia. O depoimento é dado com o rosto de Polari em *close* e fundo preto. Sua voz, embora tranquila, é entrecortada por pequenas paradas, expressões repetidas – *né, inclusive, quer dizer* – que denunciam a tensão posta pela informação relatada, apresentada aqui de forma resumida:

E na noite de 12 pra 13 de maio de 1971, né, ainda nas dependências do Cisa, [...] eu fui torturado junto com ele [...] quer dizer numa noite eu não vi inclusive o rosto dele porque a gente tava encapuzado, mas eu ouvi perfeitamente a voz, eu conhecia bastante a voz, ele já estava bastante machucado. [...] No pátio... quer dizer, era embaixo da minha janela e de tardinha, assim, começou um zunzum, um negócio, e eu assim, dando uma subida, né, na privada, onde tinha o banheiro e tal, e vi o movimento e tudo... quer dizer, pelos gritos, pela voz, pela silhueta, por tudo que acontecia, né, vi mais ou menos a cena, que eles tavam torturando o Stuart, inclusive arrastando ele com a viatura no pátio, e fazendo... como é que se diz... ele ingerir gases tóxicos, né, sei lá... da descarga de um carro, nem me lembro mais se era um jipe ou se era um outro carro. E a coisa andou até a noite, não sei que horas, assim [...]. (Sônia morta viva, 1985).

Os detalhes dos eventos pessoais apresentados nos testemunhos, assim como os da situação do país nas fotografias e filmes de época – aliados a uma trilha sonora dramática –, erguem uma memória-mito da personagem. Certamente, como nos chama a atenção Sarlo (2007, p. 56), montar essa história é, para a vítima e seus familiares, “um capítulo na busca de uma verdade”; nesses termos, “a prática dessa narrativa é um direito e, ao exercê-lo, embora subsista a parte do passado incompreendida, [...] a lembrança como processo subjetivo abre uma exploração necessária ao sujeito que lembra”.

Essa ação nos coloca diante também de outra perspectiva na elaboração de memórias: aquilo que Ricoeur define como o nível patológico-terapêutico da lembrança. Os desaparecimentos, a falta de explicações, as notícias incompletas sobre torturas e assassinatos em condições aviltantes, a impossibilidade do luto acabam por atingir diretamente as representações do passado.

Dessa forma, a biografia se torna o lugar do luto, da homenagem, e pretende restituir ao desaparecido a humanidade que lhe foi negada, ao mesmo tempo em que monumentaliza sua existência. O documentário efetiva-se como um lugar de memória e realiza a passagem de uma lembrança melancólica, que se repete interminavelmente por não conseguir construir um sentido para os acontecimentos passados, para uma lembrança se não feliz, ao menos apaziguada – como se vê nos depoimentos dos pais de Sônia:

[João Luiz de Moraes] – A infância de Sônia Maria foi uma infância normal, [...] era muito alegre, muito sensível, gostava muito de brincar, então o seu relacionamento afetivo, comigo principalmente, era muito bom, até, naturalmente, uma certa idade, quando começaram a aparecer algumas divergências. Sônia morta viva, 1985).

[Cléa de Moraes] – Sônia teve uma adolescência tranquila, gostava muito de estudar e especialmente de ler, mas ao mesmo tempo namorava, ia à praia e a festas. (Sônia morta viva, 1985).

Percebe-se na fala dos pais o efeito do trabalho da memória que se efetiva na passagem da repetição de um evento traumático para o estágio da rememoração, ou seja, na transmutação de uma compulsão repetitiva do passado, que tende a gerar a melancolia, em lembrança suportável. Para que isso ocorra, é necessário um trabalho de interpretação do passado e reflexão a respeito dele, bem como um tempo de espera, de elaboração de sentidos. Nesse sentido, através de algumas videobiografias, a exemplo de *Sônia morta viva*, os parentes realizam o processo de *perlaboração*, que seria o elemento capaz de estabelecer a diferença entre “reviver” o passado e projetá-lo como recordação (Ricoeur, 2007, p. 83).

Para isso ocorrer, é necessário um tempo, tanto para compreensão do evento, como para sua superação; diz Ricoeur sobre esse aspecto, com base em Freud: “O tempo do luto não deixa de ter relação com a paciência que a análise demandava a respeito da passagem da repetição à lembrança. A lembrança

não se refere apenas ao tempo: ela também requer tempo” (Ricoeur, 2007, p. 87). Na medida em que os familiares e amigos de Sônia lembram sua história, tornam viva sua presença: a escolha do título *Sônia morta viva* não é casual.

Como chamou a atenção Walter Benjamin, compreendida dessa forma, a narrativa assume uma função utilitária: “[...] essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (Benjamin, 1996, p. 200). Lembrar, ensinar e advertir são, dessa maneira, três pilares fundamentais na articulação dos depoimentos no filme que apresenta um forte cunho pedagógico, aspecto destacado na fala final do ator Carlos Vereza, ao lembrar que: “Esses mortos pairam acima de nossas cabeças e estão vigilantes, porque eles exigem [...] que estes crimes não fiquem impunes” (*Sônia morta viva*, 1985). Ao apresentar a vida de Sônia entremeadada com os principais acontecimentos históricos do país, a narrativa projeta o passado como uma totalidade, que por meio de seus mortos está constantemente a nos velar, uma lição para o futuro e principalmente para o presente.

Memória narrada: videobiografia como lembrança racionalizada

Não é apenas para o luto que a narrativa biográfica se organiza; na verdade, ela pode agenciar vários sentidos e usos do passado e, além de servir como lugar de memória, também pode atuar na elaboração de uma memória política e racionalizada na construção de identidades.

A segunda biografia analisada começa com uma encenação. Sob um fundo negro, escutamos o diálogo que parece vir de um rádio de polícia. Dois homens conversam sobre a localização de uma moça armada com duas “máquinas” (revólveres) “no apartamento 202”; um deles adverte: “A ordem é só capturar, eu repito, é só capturar”. Imediatamente, somos jogados para dentro da pequena sala de um apartamento onde uma moça, jovem, desesperada, segura duas armas nas mãos, enquanto caminha desorientada pelo pequeno cômodo. Percebendo a iminência da invasão, refugia-se no banheiro e coloca-se em posição de defesa, preparada para atirar. No entanto, desiste e volta a arma para o próprio peito. Nesse momento, há um corte, e podemos apenas escutar o estampido no exato instante em que um dos homens adentra o recinto.

A cena narrada inicia a videobiografia de Iara Iavelberg no documentário *Iara, lembrança de uma mulher*, de 1994, dirigido por Alberto Baumstein e Renato Sacerdote. No papel de Iara, sua sobrinha, Mariana Pamplona. Ao começar a narrativa com a encenação do momento da morte de Iara, o filme introduz o telespectador numa cena dramática que serve como forte artifício de verossimilhança para os depoimentos que se seguem. Não há preparação ou informação de que ali se trata de uma *performance*.

Começo a reflexão a respeito do documentário sobre Iara pela descrição dessa cena para marcar a diferença de produção entre este e o primeiro filme analisado, sobre Sônia Moraes Angel. Filmado quase dez anos depois do primeiro e lançado em 1994, o documentário em formato de curta-metragem tem 13 minutos e meio. A primeira cena é filmada em preto e branco, com imagens desfocadas, tremidas, golpes de *zoom*. Ao realizar o “como se” na tessitura narrativa, gera uma ilusão do “engajamento da câmera no real”, recurso que claramente objetiva construir empatia e sensibilizar o telespectador para a história que se segue. Em 1994, a videobiografia corrobora a versão oficial sobre a morte de Iara, que foi contestada por seus familiares por mais de dez anos na Justiça, até a exumação de seus restos mortais em 2003, quando finalmente foi aceita a tese do assassinato.

Embora comece com uma encenação, diferentemente do primeiro filme, este tem um caráter menos romantizado, não há narração que organize a sequência, feita pela disposição das falas dos depoentes ao longo da obra. Ao todo são dez entrevistados, entre eles os irmãos de Iara – Samuel e Rosa –, além de políticos conhecidos – como José Dirceu, líder estudantil e também ex-namorado de Iara antes de seu encontro com Lamarca, e Alfredo Sirkis, ex-membro da VPR (grupo liderado por Carlos Lamarca, do qual Iara também fez parte).

No filme, o elo com o passado é construído apenas por meio de fotos dos entrevistados na época dos acontecimentos e de dois pequenos extratos de filmes. No primeiro extrato, durante o depoimento de Alfredo Sirkis, podem ser vistas imagens da Passeata dos Cem Mil, e no segundo, durante o depoimento de José Dirceu, imagens do movimento estudantil em que identificamos a própria Iara e seu irmão Samuel Iavelberg, num rápido *flash*. Não há um entrelaçamento da vida de Iara com a narrativa histórica do país.

É também com o objetivo de lembrar que a videobiografia é produzida, menção clara já no seu título. Todavia, a história com a qual o telespectador se depara apresenta outras nuances. A morte de Iara não é apresentada como um sacrifício, mas como uma escolha consciente por um ideal político; dessa

maneira, a narrativa assume um caráter seletivo e racionalizado por meio dos testemunhos: mesmo quando os irmãos Samuel e Rosa falam de Iara, o que destacam entre suas características são a força, o poder de decisão e o carisma.

Os depoimentos assumem um caráter mais argumentativo que emocional para explicar os acontecimentos. Não por acaso, o primeiro depoimento é da jornalista Judith Patarra, que escreveu o livro *Iara: reportagem biográfica*, publicado em 1991, e é desta forma que a autora expressa os motivos que a levaram pesquisar a vida de Iara:

A gente esqueceu muito depressa tudo que aconteceu na ditadura. Eu tava procurando uma pessoa para fazer uma biografia e trazer junto a época, e a Iara se prestava a isso muito bem porque ela viveu muitas vidas na vida curta dela. (Iara, lembrança de uma mulher, 1994).

Nesse primeiro depoimento vemos um aspecto marcante que percorre a videobiografia: além de contar a história de Iara, o filme procura elementos identitários do grupo que resistiu à ditadura militar ao lado dela. Vemos aí a mobilização da memória “a serviço da busca, da demanda, da reivindicação de identidade” (Ricoeur, 2007, p. 94), quando a memória cruza a linha da história pessoal. O filme enseja ainda uma segunda problemática: aquela que coloca em evidência as lembranças de um indivíduo efetivadas numa economia da memória coletiva. Nesses termos, podemos dizer que nos deparamos com outra modalidade na construção desses relatos: aquela abandona a ação de luto, presente no filme de Sônia, para a construção da dimensão político-identitária da memória, no caso de Iara.

A narrativa continua tendo um caráter utilitário, tal como no primeiro caso, contudo ela não constrói explicações apenas sobre o sujeito biografado, mas sobre o grupo que ele representa; nesses termos, as testemunhas conferem também a si mesmas as características que atribuem à personagem principal. Em suas falas encontramos explicações teóricas sobre o movimento e suas ações, o que vai ao encontro daquilo que a jornalista Judith Patarra destaca no início do vídeo: uma reflexão sobre o período que se baseia numa espécie de síntese explicativa da atuação daqueles jovens entre os quais estava Iara.

[Samuel Iavelberg] – Em casa éramos quatro irmãos, [...] nascemos e nos criamos no Ipiranga e nós tínhamos muito contato com bairro operário, [...] então a partir daquela efervescência política nós começamos a entender

o que era aquela vida, e nós tínhamos certa facilidade de ficarmos do lado dos oprimidos. (Iara, lembrança de uma mulher, 1994).

[José Dirceu] – O movimento estudantil, portanto, é uma força política que se opõe à ditadura, [...] é uma rebeldia da juventude no mundo todo. (Iara, lembrança de uma mulher, 1994).

[Alfredo Sirkis] – A ditadura militar teve um grande talento em fazer com que a classe média de centro e de direita [...] rapidamente virasse de esquerda. (Iara, lembrança de uma mulher, 1994).

[Mario Osava¹⁰] – E quando a gente decidia entrar nisso, a gente entregava a vida nisso, era meio *kamikaze*. (Iara, lembrança de uma mulher, 1994).

Percebe-se como as falas caracterizam tanto o movimento como os atores que dele faziam parte. Os relatos têm uma dimensão reflexivo-teórica daqueles acontecimentos; uma “dimensão autobiográfica quase ausente cede lugar à dimensão argumentativa” (Sarlo, 2007, p. 87). O olhar para o passado não é apenas o que interroga: é sobretudo aquele que confere sentido pela função seletiva que a narrativa exerce por meio de um processo de ideologização da memória.

Tal ideologização se realiza a partir dos recursos de variação oferecidos pela narrativa: seus personagens são postos na trama como condutores e participantes de uma mudança política e social. A história de Iara é contada numa chave positiva, e sua morte, a despeito da dor e do trauma, é narrada nos depoimentos dos irmãos e amigos como escolha pessoal. Tal caráter aponta, em último plano, “precisamente para a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade, os meios e as estratégias do esquecimento, tanto quanto da rememoração” (Ricoeur, 2007, p. 98). Neste caso, a relação com o passado, através da videobiografia, é principalmente política e identitária:

[Samuel Iavelberg] – A nossa mudança para passar a fazer a luta armada foi uma decisão que a gente tomou enquanto militante. [...] e uma parte de nós saiu do movimento estudantil. Eu participava ativamente do momento estudantil, de uma hora eu parei. (Iara, lembrança de uma mulher, 1994).

10 Ex-integrante da VPR.

[Maria Lúcia Carvalho¹¹] – Então nós procuramos e fomos procuradas também; além disso, o Samuel, irmão da Iara, era já militante da POLOP, então era talvez mais alguma coisa a nos puxar mais pro lado da POLOP. (Iara, lembrança de uma mulher, 1994).

Nesses relatos a evocação da memória dá uma resposta política ao passado, e principalmente ao presente – não esqueçamos que é com este tempo que as testemunhas dialogam. Ao invés de se apresentar uma visão romantizada da luta, na qual a vítima aparece como sujeito passivo, destaca-se o caráter positivo e idealista das ações empreendidas; há uma busca pelo reconhecimento dos militantes e guerrilheiros por sua trajetória pública.

Há, por conseguinte, uma virada na relação entre lembrança/esquecimento e construção de identidade. Todo o esforço realizado na produção de uma memória instrumentalizada da luta política dos militantes e na evocação insistente de suas ações contra a ditadura militar objetiva firmar essa atuação como positiva para a história da nação, o que atesta que toda a formulação da nova identidade ampara-se na função mediadora do próprio testemunho. Subsiste um trabalho de configuração de memória numa outra chave interpretativa para o período. Ocorre, portanto, uma mudança na cadeia explicativa: as vítimas continuam a figurar no primeiro plano da narrativa, todavia não mais como personagens passivas em um processo de violência e repressão, mas como agentes que realizaram escolhas ao se engajarem na luta armada, e aceitam suas consequências.

O documentário destaca também o lado pessoal da vida de Iara, apresentado principalmente nos depoimentos de Maria Magaldi, Maria do Carmo e Rosa Iavelberg, que trazem à narrativa elementos como sua vaidade e seu relacionamento com Lamarca.

[Maria do Carmo¹²] – Uma pessoa muito bonita por dentro e por fora... a Iara te obrigava a comprar roupa, te obrigava a se arrumar... (Iara, lembrança de uma mulher, 1994).

[Rosa Iavelberg] – Ela não tinha aquele padrão, assim, Maria Antônia,¹³ universidade... mais comum, que era conga, calça jeans e camiseta; ela era

11 Ex-militante da POLOP (Organização Revolucionária Marxista – Política Operária).

12 Companheira de militância de Iara.

13 Rua onde ficava a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, na qual Iara cursava psicologia.

uma pessoa que se curtia, que se cuidava, que cuidava do corpo, que gostava de se arrumar. (Iara, lembrança de uma mulher, 1994).

[Maria Magaldi¹⁴] – E outro fato marcante pra mim foi essa descrição que a Iara fazia deste amor que ela tinha encontrado, isso eu tenho gravado na minha memória [...], sentada no sofá da casa da minha mãe falando do Lamarca, falando, falando... (Iara, lembrança de uma mulher, 1994).

Essa última reunião de depoimentos nos indica que a imagem que se constrói de Iara é a de um sujeito de múltiplas dimensões, que conseguia repartir sua vida entre a luta política e outros traços comumente associados às mulheres da sua época – a vaidade, o amor, as ansiedades –, qualidades que lhe conferem humanidade, mais que uma dimensão heroizante. Não por acaso, sua relação com Lamarca aparece nas falas de quase todos os entrevistados. Iara não é uma heroína solitária, ou mesmo uma vítima passiva daqueles acontecimentos. Por conseguinte, o filme, através do relato biográfico, funciona como o lugar de uma memória política sobre o movimento e sobre os sujeitos que dele fizeram parte.

Memória obrigada: a videobiografia como dever de memória

[Janaina Teles] – Eu achava que a sociedade me devia alguma coisa, porque se não tivessem deixado o golpe acontecer, eu não tinha sofrido isso [...]. Quero... quero vingar, quero punir e quero reparar... a dor que me impuseram. (15 filhos, 1996).

O terceiro e último filme dessa reflexão é o documentário curta-metragem *15 Filhos*, de 1996, filmado e dirigido por Marta Nehring e Maria de Oliveira, que também dão seus testemunhos sobre o período. Diferentemente dos primeiros documentários, cuja produção foi impulsionada pelos pais e amigos das personagens principais, este apresenta a versão dos filhos sobre a vida dos pais presos, mortos ou torturados durante o período. Neste caso,

14 Amiga de Iara.

há um cruzamento entre as biografias dos filhos e as de seus pais, que conhecemos por meio das lembranças de infância das testemunhas. Portanto, *15 Filhos* não é uma videobiografia nos moldes das anteriores. Não se trata de um relato sobre a vida de uma personagem, mas sim de depoimentos de vários jovens que eram crianças e adolescentes quando os pais enfrentaram-se com o regime e contam suas experiências de dor, angústia, desamparo e perseguição.

O terceiro filme é também o mais pungente na busca de explicações e, principalmente, no discurso de reparação do passado. Filmado em preto e branco, não apresenta *voz-off* e sua lógica narrativa é construída a partir de temas como: *clandestinidade, infância, tortura, visitas, mundo, Brasil, escola, pais e desaparecidos*. O principal recurso utilizado é o movimento de uma câmera que, com *closes* e *zooms*, destaca a tensão dos relatos. As testemunhas estão sentadas no sofá de uma sala branca na qual nenhum outro objeto é visível, o que direciona todas as atenções para a voz dos entrevistados. A trilha sonora foi escolhida entre as principais canções que embalaram a época – e principalmente são elementos do passado das testemunhas –, como *Aos nossos filhos*, na voz de Elis Regina, que abre o documentário.

O filme foi produzido para um seminário na Unicamp intitulado *A revolução possível*, que tinha por objetivo discutir os efeitos da repressão, as políticas de esquecimento e as possibilidades de reparação do passado.¹⁵ Em 20 minutos, reúne 15 testemunhos de filhos de mortos e torturados, a exemplo de João Carlos Grabois, filho de André Grabois nascido na prisão; André Herzog, filho de Vladimir Herzog; Tessa Lacerda, filha de Gildo Macedo Lacerda e de Mariluce Moura; Janaina e Edson Teles, filhos de Amélia e César Teles, entre outros. Na conversa inicial com os entrevistados, as diretoras propuseram algumas questões que direcionaram os depoimentos:

O que você lembra, não o que você acha. A infância. As músicas, uma cena, uma frase. A casa da avó, a hora do recreio. Como era sua mãe? O que você lembra do seu pai? Não a opinião, a lembrança. O nome (às vezes falso), o álbum de fotos, o exílio (no país distante ou no bairro onde nasceu), as visitas (na prisão, ou o nome que se desse a ela: hospital, trabalho). (Nehring, 2006 apud Arantes, 2008, p. 82).

15 O artigo de Maria Auxiliadora de Almeida Cunha Arantes (2008) apresenta dados bastante interessantes sobre o filme.

15 Filhos coloca como problemas centrais a possibilidade de reparação do passado, a memória como um dever e, conseqüentemente, um anseio de justiça a ser alcançada no futuro. Não podemos esquecer que na primeira metade dos anos 90 ainda estávamos vivendo sob o signo da *anistia recíproca*, que beneficiou indistintamente torturados e torturadores. Pode-se dizer que aquele presente era influenciado por um “esquecimento comandado”, aquele “cuja fronteira com a amnésia é fácil de ultrapassar” (Ricoeur, 2007, p. 459). No caso do Brasil, isso trouxe graves entraves para a apuração de crimes de tortura e assassinato, bem como para a identificação de mortos e desaparecidos. Ainda hoje, muitas famílias não sabem o paradeiro de seus parentes; por isso, segundo Reis, Ridenti e Motta (2004, p. 49), “a sociedade brasileira [...] enfrenta grandes dificuldades em compreender como participou, num passado ainda muito presente, da construção de uma ditadura, que definiu a tortura como política de Estado”. O discurso do “não revanchismo” e do “consenso” dominou os debates, e pretendeu retirar da cena pública divergências, tensões e dissensos relacionados aos anos do regime militar.

Para aqueles que não tiveram a possibilidade de enterrar seus mortos, ou mesmo para aqueles que ainda buscavam explicações sobre as ocorrências do período, a luta pela memória era especialmente difícil, uma vez que falar sobre o passado e reivindicar esclarecimentos era atitude que os colocava na condição de atores inconvenientes em um momento em que as ideias de democracia, liberdade e abertura empolgavam discursos. Filmes como *15 Filhos* emergiram como mecanismo de reflexão política pós-ditadura tensionando a cena política e social com conteúdos dramáticos amparados pelas experiências vividas naqueles dias.

À reivindicação da memória como um dever ético-político se agregam duas outras: a de reparação do passado e a de responsabilização pelos crimes cometidos. A compreensão de que a dor infligida foi produto de uma política de Estado projeta o encargo dos sofrimentos não apenas nos realizadores diretos daquelas ações, mas em toda a sociedade, que foi conivente com o Estado. Reproduzo novamente o depoimento de Janaina Teles, no qual fica claro esse aspecto:

Eu achava que a sociedade me devia alguma coisa, porque se não tivessem deixado o golpe acontecer, eu não tinha sofrido isso. (*15 filhos*, 1996).

Diferentemente dos dois outros filmes, nos quais a narrativa fílmica exerce as funções de lugar do luto e de construtora de identidade, em *15 Filhos* nos deparamos com memórias feridas cujo processo de perlaboração, interpretação e apaziguamento ainda não foi realizado. Os depoimentos são carregados de emoção e de lembranças traumáticas ainda não superadas:

[Janaina Teles] – Agora não tem ponto final, como é que vai ter um ponto final se a gente sabe, por exemplo, que provavelmente meu tio levou um tiro pelas costas na coluna, ficou paralítico, levaram ele assim pra Brasília, torturaram ele não sei quanto tempo, e ele morreu assim? Como é que tem ponto final pra isso? Se não tem o corpo dele [...], se só tem uma foto 3x4 dele? É isso que existe do André Grabois; e a memória da mãe dele, que daqui a pouco vai morrer porque tá muito velhinha, da irmã dele... e o Joca, fica como? Então, pra mim, não tem ponto final, pra mim e pras outras pessoas, e é isso. (15 filhos, 1996).

A vida é narrada em um fluxo descontínuo, cujo fim ainda não se realizou. Misturam-se à morte/sofrimento dos pais as dores dos filhos que narram; são biografias inconclusas, assim como as vidas de seus narradores. Deparamo-nos com histórias repletas de fissuras, quebras, silêncios, nas quais não há uma linearidade como aquela presente nos dois primeiros filmes. Os testemunhos assumem como projeto mais importante a busca por justiça; como nos adverte Ricoeur (2007, p. 101), “[...] é a justiça que, ao extrair das lembranças traumatizantes seu valor exemplar, transforma a memória em projeto; e é esse projeto de justiça que dá ao dever de memória seu fundo imperativo”. Coloca-se mais um componente no trabalho de memória: o pressuposto da dívida sobre aquilo que foi tirado ou negado. Dessa maneira, o presente é marcado pelo peso de um passado que não foi superado, estabelece-se uma busca pelos reais culpados dos traumas infligidos, como se vê no depoimento de Tessa Lacerda:¹⁶

Sempre tive essa visão de que não é justo, não dá pra aceitar essa... quer dizer, essa... é difícil falar... [sorri] essa... tirar assim a vida... o governo, não sei, é difícil falar isso. (15 filhos, 1996).

16 O pai de Tessa foi torturado e morto pelo regime, e a mãe estava grávida dela na época da prisão.

Os relatos dos filhos trazem para o primeiro plano a perspectiva da vítima, associada às imagens dos pais e deles próprios. Não há dimensionamento da luta política como escolha ou como parte de um projeto de resistência; dessa maneira, o cunho afetivo e emocional dos elementos evocados se sobrepõe à atuação de seus pais enquanto militantes. A falta dos pais e a ausência de lembranças claras sobre eles são os referentes que informam a narrativa, e embora se possam compreender as escolhas na organização desses relatos como o trabalho de um grupo que, legitimamente, reivindica justiça sobre o passado, não se pode deixar de entendê-las como parte de um processo de seleção realizado pela narrativa.

Isso pode ser demonstrado pelos objetivos e perguntas das diretoras do documentário, dando ênfase para que os entrevistados se ativessem ao que “lembravam” e não ao que eles “achavam” sobre os diversos temas propostos. A intenção de destacar apenas as “lembranças” livres de opiniões representa, em termos práticos, uma impossibilidade, posto que o ato de lembrar está diretamente ligado às proposições do presente; assim, dificilmente tais lembranças poderiam emergir de forma “pura” no relato. A proposta do seminário para o qual o documentário foi preparado era a de “discutir a repressão política, o esquecimento e as possibilidades de reparação” (Arantes, 2008, p. 79), o que já demonstra o forte apelo político dessas lembranças.

Na videobiografia *15 Filhos* destaca-se um uso da memória como canal de restituição do passado, que seria efetivada tendo por base os relatos apresentados pelas testemunhas – não é apenas uma ação de luto ou uma reivindicação de identidade, mas também um exercício de busca por justiça. Certamente não estamos falando de manipulação político-ideológica – como poderia ser a de quem esteve no poder durante o regime militar –, mas podemos dizer que as falas dos filhos dos militantes também fazem uso da memória de forma a trazer à tona suas próprias versões do passado.

A memória é configurada, dessa forma, como um campo de batalha, e é a via pela qual se torna possível a reclamação de direitos, uma vez que estão postas demandas por justiça e pela culpabilidade política do Estado pelos crimes do regime militar. *15 filhos*, do mesmo modo que os filmes anteriores, é exemplo da variedade de funções que a produção fílmica pode assumir nos trabalhos com a memória – neste caso, um projeto amparado pelos desejos de justiça e reparação de direitos.

Considerações finais

Segundo Paul Ricoeur, cada sociedade, grupo humano ou indivíduo está imerso em um emaranhado de histórias não contadas, não sistematizadas, e

a consequência principal dessa análise existencial do homem como ser permeado por histórias é que narrar é um processo secundário ao do tornar-se conhecido da história [...]. Narrar, seguir, compreender histórias é só a continuação dessas histórias não ditas. (Ricoeur, 1997, p. 116).

Dessa forma, narramo-nos, e dessa forma, podemos dizer que construímos sentido para nossa existência.

Cada biografia é uma articulação racionalizada de histórias. A partir dessa compreensão, pode-se dizer que quando um relato biográfico é construído, organiza-se uma formulação de sentido sobre a vida de um indivíduo ou de um grupo, por meio do arranjo de eventos, espaços, contextos e acontecimentos nos quais ele esteve imerso. Ao realçar elementos identitários, memórias – e consequentemente esquecimentos –, elabora-se uma tessitura que vincula suas experiências às de outros sujeitos. Ao final, essa “história” quase sempre é uma totalidade que cria um efeito de realidade, ou uma “ilusão”, como se nela a vida pudesse ser plenamente configurada numa ordenação causal e temporal harmônica com começo, meio e fim, a exemplo dos relatos tradicionais. É preciso considerar que todo relato é uma seleção, uma configuração. Consequentemente, é “essencial conhecer o ponto de vista do observador; a existência da pessoa em nós mesmos, sob a forma de inconsciente” (Levi, 1998, p. 173); por conseguinte, cabe interrogarmo-nos sobre os intrincados elementos dessas histórias.

Neste artigo, apresentei três narrativas filmicas que, em comum, realizaram uma reflexão sobre o passado a partir da vida de alguns sujeitos que tiveram suas vidas transformadas drasticamente pela ditadura militar brasileira. Esses relatos, fortes e dramáticos, evidenciam as dimensões do trabalho de memória no tempo presente. Filmados entre os anos 1980 e 1990, cada um deles apresenta uma abordagem específica da memória que, sem dúvida, está presente em outras narrativas publicadas posteriormente.

A luta contra o esquecimento, a superação dos traumas e o desejo de justiça marcam alguns dos caminhos sobre os quais essas memórias das vítimas da ditadura brasileira foram sendo formuladas. Não por acaso, quando o ator

Carlos Vereza – a *voz-off* em *Sônia morta viva* – finalmente se apresenta no documentário, acaba por sintetizar um dos objetivos principais dessas produções: todos tinham a obrigação de lembrar aqueles que foram “sacrificados” em nome do povo brasileiro, da democracia e da liberdade.

No primeiro caso, da videobiografia como o lugar do luto, percebeu-se uma tentativa de superação dos traumas a partir da catarse realizada pela narrativa. Filmado em meados dos anos 80, quando havia uma forte presença do discurso de “não revanchismo” resultante do processo político da anistia, o documentário não deixa de reivindicar que a memória de Sônia não seja esquecida. Para isso, usa de vários recursos, desde testemunhos de amigos, parentes e companheiros de resistência até fragmentos da história política do país entrelaçados aos da vida de Sônia. Numa perspectiva tradicional, que aborda desde seu nascimento até a morte trágica – tortura e assassinato –, o filme busca a elucidação da verdade, ao confrontar as versões de sua morte, e funciona também como o lugar do luto, da homenagem e da lembrança.

No segundo exemplo, o relato apresenta um caráter mais argumentativo e funciona como canal para a construção da identidade de uma causa, de um grupo. Apresenta-se um recorte da vida de Iara Iavelberg, concentrado no período de sua atuação política. Os depoentes têm uma preocupação de construir esse período da vida de Iara numa chave positiva, e a ação política é destacada como opção daqueles que se envolveram na luta armada. Mas o filme projeta também o lado humano de Iara, suas preocupações com a aparência, com o relacionamento com Lamarca. Dessa forma, a vítima não é “vitimizada” como sujeito passivo. Seu destino é narrado como uma escolha, cujo fim de alguma forma poderia ser previsto. As falas sobre a trajetória de Iara têm um caráter mais racionalizado e apontam para a memória do grupo que representou a resistência política ao golpe. Suas ações são justificadas por meio de uma ideologização do passado, referente positivo para o presente; mesmo que Iara tenha morrido, sua luta representa a de todos aqueles envolvidos.

Na última videobiografia, o passado não foi concluído. Encontramos histórias de vida que se cruzam na dor e nas experiências traumáticas. Há uma quebra na linearidade e em alguns momentos fica claro que a vida é narrada do presente para o passado. O elemento fundamental da narrativa se assenta em um dever de memória e de busca por justiça – constantemente evocada nos depoimentos. *15 filhos* mostra a face de uma memória ferida que reivindica a reparação da dor imposta. Nos relatos dos filhos, os pais são heróis

inalcançáveis, distantes, cujas vidas e mortes não conseguem ser plenamente compreendidas. Misturam-se lembranças da infância e reflexões políticas do presente na orientação dos testemunhos.

O momento da lembrança é ainda o da dor, da emoção; nesses termos, lembrar ainda é um ato melancólico. A dificuldade no enfrentamento com o passado ressalta-o como memória infeliz, para usarmos um termo de Ricoeur. Isso significa que no momento da produção da videobiografia, ainda não havia ocorrido a passagem da repetição traumática das experiências para a formulação de uma relação apaziguada com o passado – o que não sabemos se algum dia vai ser possível para todos. A busca pela culpabilidade política e moral pelos acontecimentos do passado é o projeto implícito dessa narrativa, amparada nas ideias de dívida, reparação e justiça.

Em termos gerais, as videobiografias carregam também uma intenção de futuridade ao reivindicarem a possibilidade do passado ser analisado ou reparado de alguma maneira, pois “quando a testemunha narra a morte ou a vexação extrema, esse laço estabelece também uma cena para o luto, fundando assim uma comunidade ali, onde ela foi destruída” (Sarlo, 2007, p. 50). Por conseguinte, as várias estruturas narrativas se cruzam e se completam, a fim de dar às histórias veracidade, identidade, mas também de fornecer explicações sobre o passado, como se vê na fala de Carlos Vereza:

Eu tenho a esperança de que Sônia e Stuart, que deram suas vidas pela democracia, pela liberdade no Brasil, algum dia – que não seja um dia muito remoto, um dia muito afastado dos nossos dias presentes –, que eles possam ser resgatados, que suas memórias, que suas biografias sejam conhecidas de todo o povo brasileiro, como de todos os irmãos, de todos os patriotas que foram sacrificados, torturados e desaparecidos. (Sônia morta viva, 1985).

A memória é apresentada como necessidade, como ação política em resposta a um esquecimento comandado. Como narrativas, as videobiografias servem para fundar referentes importantes na construção das memórias de vítimas do regime militar, pois operam com perspectivas distintas de usos do passado. Por meio delas pode-se compreender ainda o papel do testemunho no tempo presente e, principalmente, a complexidade das demandas políticas e sociais que se apresentam em torno da escrita da história hoje. Certamente, a busca pela verdade, a disputa de versões e a luta pela restituição de direitos

influenciam os relatos das vítimas diretas e indiretas da ditadura militar. Todavia, mais do que canais de reivindicações, esses filmes funcionam como espaços de construção de memórias que atuam no esforço contra o esquecimento. Cada um deles é lugar de memória e também de resistência política frente ao silenciamento do presente sobre o passado.

Referências

ARANTES, Maria Auxiliadora de Almeida Cunha. Dor e desamparo: filhos e pais, 40 anos depois. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 75-87, 2008.

BÉDARIDA, François. La mémoire contre l'histoire. *Esprit*, Paris, juil. 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras Escolhidas, I).

BROSSAT, Alain. *La memoria colectiva: entre la resistencia y la gubernamentalidad*. *Puentes*, n. 19, dez. 2006.

Ferreira, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. *Topoi*, Rio de Janeiro, p. 314-332, dez. 2002.

GUTFREIND, Cristiane Freitas; RECH, Nathalia Silveira. a memória em construção: a ditadura militar em documentários contemporâneos. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 135-147, jul./dez. 2011.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora; Universidade Cândido Mendes; Museu de Arte Moderna, 2000.

Jelin, Elizabeth. Memórias em conflicto. *Puentes*, n. 1, ago. 2000.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

Mastrogregori, Massimo. Historiografia e tradição das lembranças. In: Malerba, Jurandir (Org.). *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006.

NAPOLITANO, Marcos; MORETTIN, Eduardo; KORNIS, Mônica Almeida (Org.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004.

Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

_____. Événement et sens. *Raisons Pratiques*, Paris, n. 2, 1991.

_____. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papyrus Editora, 1997. t. 1-3.

Rioux, J.-P. Entre o jornalismo e a história. In: CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. *Questões para a história do tempo presente*. São Paulo: Edusc, 1999.

ROUSSO, Henry. *La hantise du passé: entretien avec Philippe Petit*. Paris: Les Editions Textuel, 1998.

RÜSEN, Jörn. *Razão histórica: teoria da história – os fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora UNB, 2001.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Filmes

15 FILHOS. Direção: Maria de Oliveira e Marta Nehring. Brasil, 1996.

IARA, lembrança de uma mulher. Direção: Renato Sacerdote e Alberto Baumstein. Brasil, 1994.

SÔNIA morta viva. Direção: Sérgio Wiessmann. Brasil, 1985.

Resumo: Este artigo analisa videobiografias produzidas entre os anos de 1985 e 1996 a fim de investigar o papel do testemunho na produção de memórias sobre o golpe de 1964 – especialmente aquelas ligadas a militantes políticos mortos e desaparecidos no período. São examinados três documentários representativos: *Sônia morta viva*, de 1985; *Iara, lembrança de uma mulher*, de 1994; e *15 filhos*, de 1996. No trabalho destacam-se as diferentes abordagens que a memória ganha em cada um dos filmes: como lugar do luto, como construtora de identidade e como dever ético-político no empenho por reparação do passado – problemáticas fundamentais para o tempo presente.

Palavras-chave: videobiografia, testemunho, memória.

Mourning, identity and repair: video biographies of missing people during the Brazilian military dictatorship and the testimony at present time

Abstract: This paper reflects on video biographies produced between the years 1985 and 1996 seeking to investigate the role of testimony in the production of memories about the coup of 1964, especially on the political life of dead and missing in the period. Three representative films are investigated: *Sônia morta viva* (1985), *Lara, lembrança de uma mulher* (1994) and *15 Filhos* (1996). In this article, three different approaches that memory plays in each of the films are highlighted: as a place of mourning, as a constructor of identities and as an ethical-political duty in the commitment of repairing the past – fundamental issues for the present time.

Keywords: videobiography, testimony, memory.

Recebido em 31/03/2014

Aprovado em 18/07/2014